

PUBLICACION BIMESTRAL  
DE LA FUNDACION  
LAZARO GALDIANO

FUNDADOR:

JOSE CAMON AZNAR (†)

DIRECTORA:

ARACELI PEREDA ALONSO

SECRETARIO:

CARLOS SAGUAR QUER

NUMERO 258

MAYO-JUNIO 1997

PRECIO DEL EJEMPLAR  
(IVA incluido)

ESPAÑA ..... 1.000 Ptas.  
DEMÁS PAISES ..... 14 \$ USA

Precio actualizado para todos los  
ejemplares disponibles

PRECIO DE SUSCRIPCION  
Un año (6 números)

ESPAÑA ..... 5.000 Ptas.  
DEMÁS PAISES ..... 70 \$ USA

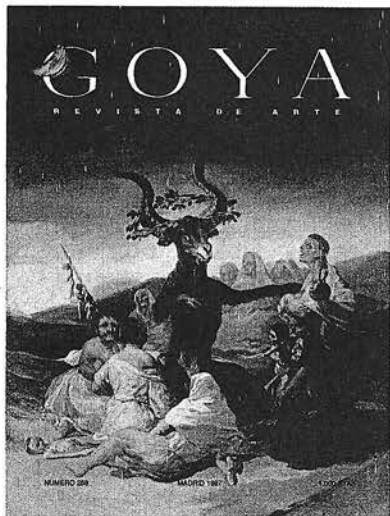
REDACCION Y ADMINISTRACION  
SERRANO, 122. - 28006 MADRID  
TELEFONO 563 55 35. FAX 561 77 93

Depósito Legal: M-921-1958

I.S.S.N.: 0017-2715

Título clave: Goya

Impresión y maquetación: Gráficas Summa, S. A.  
Tel. 98 / 526 10 00 - 91 / 326 48 56  
Pol. de Silvota - Oviedo



Francisco de Goya: *Aquelarre*, c. 1798. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

## SUMARIO

### ESTUDIOS

- MARIA JOSE LOPEZ TERRADA y FELIPE JEREZ MOLINER  
La Alegoría de la Orden de Carlos III, de Vicente López.  
Anotaciones al texto de Francisco José Fabre 322
- MARIA JESUS GOMEZ BARCENA y MARIA MORENO ALCALDE  
Un grupo escultórico del convento de San Antonio el Real  
de Segovia 333
- ROBERTO ALCALA FLECHA  
Goya y el mito de las Parcas 337
- JOSE LUIS BERNAL MUÑOZ  
Odón Lechner: arquitectura y nacionalismo en Hungría 352
- MARIA TERESA GONZALEZ VICARIO  
El vidrio y la forma construida en la escultura de  
Javier Gómez 361
- MARIA ISABEL RODRIGUEZ LOPEZ  
Análisis iconográfico de un marfil neobizantino del  
Museo Lázaro Galdiano 369
- GREGORIO DE ANDRES  
Diez pinturas de Mateo Serrano en el retablo  
hispano-flamenco de la iglesia de Robledo de Chavela  
(Madrid) 374
- FEDERICO REVILLA  
Mujer y caos, vida y muerte, a través de Picasso  
en los toros 377

### BIBLIOTECA

- Gérard de Cortanze y otros, *Antonio Saura* (Enrique García-Herrera). Luis Cervera Vera, *Arquitectura de la plaza mayor octogonal de Aguilar de la Frontera (Córdoba)* (Elena Flórez). Ximo Company y Daniel Benito, *Madonnas y Vírgenes, siglos XIV-XVI* (Fernando J. Martínez). Isabel Companys i Ferrerons y M.<sup>a</sup> Joana Virgili i Gasol, *L'esglesia romànica del Pla de Santa Maria* (Miguel Héctor Fernández Carrión). Publicaciones recibidas. 383

FOTOGRAFIAS: Galleria Nazionale, Roma. Boymans Museum, Rotterdam. Neues Palais, Potsdam. Heim Gallery, Londres. Frick Art Museum, Pittsburgh. L. de Cargotiet, Sens. J. L. Bernal, Museo del Prado, Biblioteca Nacional, Madrid.

# LA ALEGORIA DE LA ORDEN DE CARLOS III, DE VICENTE LOPEZ. ANOTACIONES AL TEXTO DE FRANCISCO JOSE FABRE

Por MARIA JOSE LOPEZ TERRADA y FELIPE JEREZ MOLINER



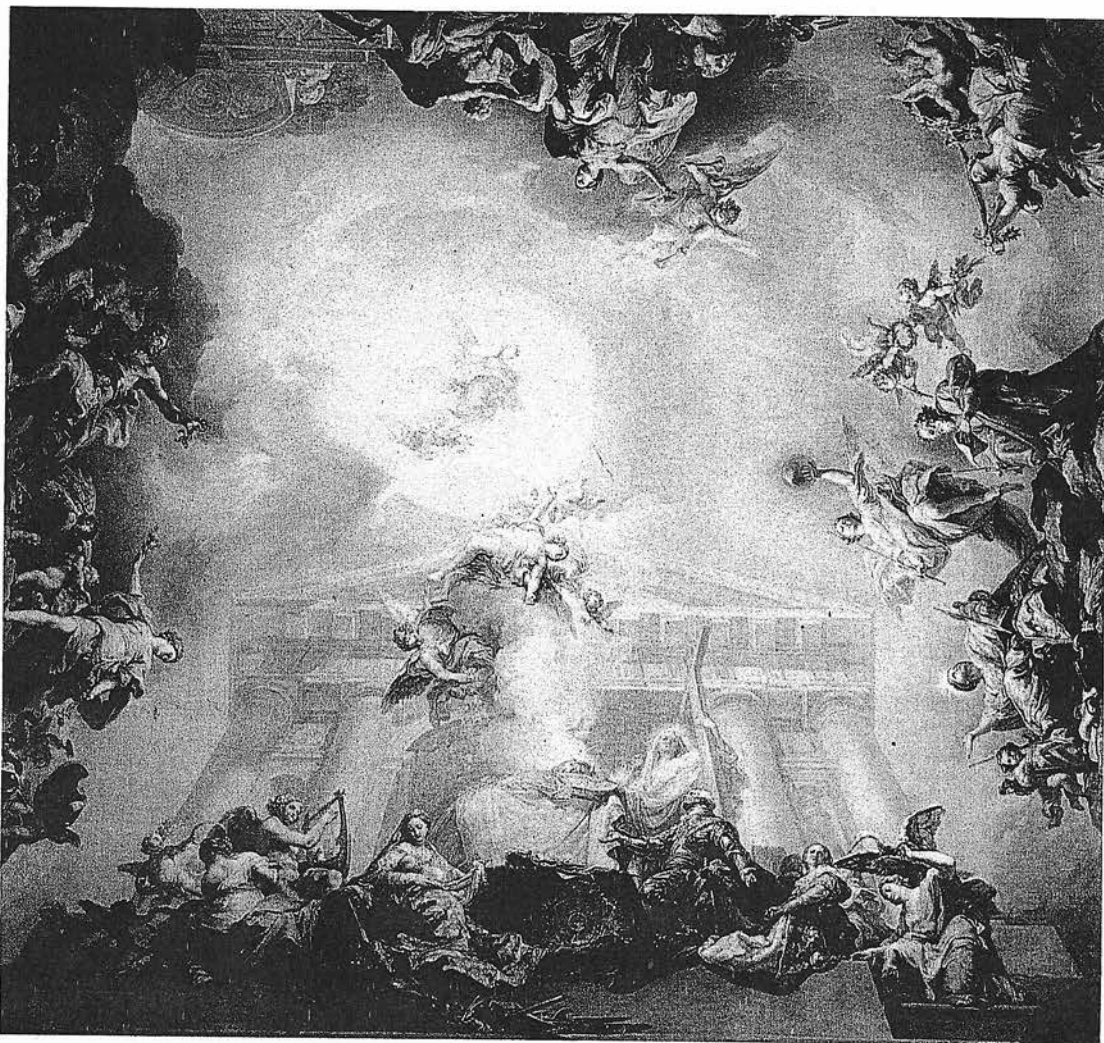
Vicente López: fragmento del fresco del Salón de Carlos III del Palacio Real de Madrid.

En 1825, Vicente López, entonces Primer Pintor de Cámara de Fernando VII, recibió el encargo de completar la decoración al fresco del Palacio Real de Madrid<sup>1</sup>. Como es sabido, al incendiarse el Alcázar de los Austrias en 1734, Felipe V inició la construcción de un nuevo palacio de estilo internacional semejante al de Versalles, que fue concluido en el reinado de Carlos III. Con este monarca, llegaron a Madrid los más prestigiosos decoradores de su tiempo, como Giaquinto, Tiépolo y Mengs, participando posteriormente artistas españoles, como los Bayeu y Maella, de modo que el nuevo palacio se revistió de frescos con alegorías, divinidades mitológicas y héroes, cuya composición siguió los dictados de las corrientes estéticas del momento.

La *Alegoría de la Orden de Carlos III*, pintada en la bóveda cuadrangular de la sala de vestir del Palacio Real, conocida actualmente como salón de Carlos III, fue concluida por Vicente López en 1828. El fresco, así como el boceto preparatorio al óleo que se conserva en el Museo del Prado, ha sido objeto de estudio de varios historiadores del arte, que no han dudado en considerarlo como una de las obras maestras de López,

en muchos aspectos superior a los frescos de Mengs y de Bayeu y a la altura de los decoradores italianos que pudo admirar en el propio Palacio Real<sup>2</sup>. El presente artículo se limita, en consecuencia, a proponer una lectura de las diferentes alegorías y elementos simbólicos de esta compleja composición y a intentar explicar las razones que llevaron a López a seguir utilizando este lenguaje en la segunda década del siglo XIX.

Gracias a la *Descripción de las alegorías del Palacio Real de Madrid*, de Francisco José Fabre, publicada en Madrid en 1829, es posible conocer el sentido completo de esta alegoría. Para la realización de la obra, Fabre tuvo que demostrar sus conocimientos de iconografía y mitología, de manera que, en las notas de sus descripciones, se recogen las fuentes literarias e iconográficas en las que se basó para enfrentarse, en pleno siglo XIX, a la lectura de las composiciones alegóricas creadas por los artistas que trabajaron en el Palacio Real<sup>3</sup>. En su explicación de la alegoría pintada por Vicente López, Fabre cita como fuentes principales la *Iconología* de Césare Ripa, publicada por primera vez en Roma en 1593 y el compendio alegórico de Gravelot y Cochin, la *Iconologie par figures*, publi-



Vicente López: boceto de la *Alegoría de la Institución de la Real Orden de Carlos III* (1828). Museo del Prado, Madrid.

cado en París en 1791, obras de las que, efectivamente, derivan la mayor parte de las personificaciones del fresco. Sin embargo, Fabre no menciona otras fuentes literarias españolas que, como se desprende de sus comentarios, debió conocer y manejar. Es el caso del célebre *Museo pictórico* de Antonio Palomino o del *Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado* de Francisco Martínez, que no es sólo un repertorio léxico sino también un importante tratado de iconología y simbología<sup>4</sup>.

El tema elegido para el fresco alegórico de López fue la Institución de la Real Orden de Carlos III, creada en 1771 por este monarca en acción de gracias por el nacimiento de su nieto, el infante Carlos Clemente, primer hijo de María Luisa de Parma y el futuro Carlos IV, entonces príncipes de Asturias<sup>5</sup>. El esperado nacimiento parecía asegurar la sucesión y el porvenir de la Corona española y, en consecuencia, la Orden creada para celebrar dicho acontecimiento se destinaba a premiar a los individuos afectos a la persona del rey que hubiesen llevado a cabo grandes servicios a la Monarquía. Aunque se ha considerado como la primera

orden civil española, la nueva institución presentaba todavía rasgos religiosos<sup>6</sup>. La destacada presencia de la Inmaculada en el fresco se justifica porque esta Orden se instituyó bajo su advocación. Así se pone de manifiesto en las *Constituciones* de la Orden, en las que Carlos III proclamaba: «por la devoción que desde nuestra infancia hemos tenido a María Santísima en su Misterio de la Inmaculada Concepción, y ser particularmente señalada en esta devoción la Nación Española, deseamos poner baxo los divinos auspicios de esta celestial Protectora la expresada nueva Orden, y mandamos que sea reconocida en ella por Patrona»<sup>7</sup>.

Este doble aspecto se resume en el grupo principal del fresco, que aparece fuertemente acentuado y enmarcado por un grandioso templo dórico. Por una parte, se representa a la Monarquía Española recibiendo en su seno al Infante recién nacido, seguida de las alegorías de la Felicidad Pública y del Placer. Por otra, el voto de Carlos III instituyendo en honor de la Inmaculada la nueva Orden, cuyas insignias se disponen sobre un altar, junto al que se representan la Religión y la Piedad. Tras el monarca, se sitúa la Gratitud.



Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Clemente. Grabado de Pedro Pascual Moles a partir de un dibujo de Noël Halle (1771).

Las restantes alegorías y símbolos que completan la decoración de la bóveda son, según Fabre, «accesorios emblemáticos correspondientes a semejante acontecimiento». El grupo representado a la izquierda del principal, está formado por la Paz rodeada por los atributos de la Agricultura y enfrentada a los genios del Mal y la Rebelión. Frente a él, se disponen la Nobleza, el Honor, la Virtud y el Mérito. La representación alegórica de la Orden de Carlos III, en el ochavo de la bóveda, da paso al grupo piramidal compuesto por la Fama, la Historia y el Tiempo, que completan la alegoría.

Como ya se ha señalado, la Inmaculada ocupa prácticamente el centro del fresco, protagonizando la parte celeste de la composición. Su representación iconográfica se ajusta a la mujer descrita en el capítulo doce del *Apocalipsis* en el que se presenta «vestida del Sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas» sobre «un dragón de fuego». Esta Virgen apocalíptica es la que aparece en los Beatos de los siglos X y XI y tiene sus orígenes en el arte bizantino. Los tratadistas medievales vieron en ella tanto una personificación de la Iglesia, como un símbolo de la Virgen Inmaculada, con quien acabaría identificándose. Fabre, conocedor de esta iconografía tradicional y siguiendo las indicaciones que Palomino incluye en su tratado, describe minuciosamente cada uno de los símbolos que la caracterizan<sup>8</sup>. La Virgen se representa en el cielo para indicar que fue una criatura privilegiada

por Dios y preservada de la corrupción humana. Las dos alas de águila indican su sabiduría, su majestad y «los dos Testamentos en que está contenida». El sol que la rodea es símbolo del resplandor de su pureza y de la gracia divina con que fue señalada. Está apoyada sobre la media luna «para significar que la humanidad de Jesucristo es su base y también para dar a entender que no está como las cosas humanas sujeta a variación ni inconstancia alguna». Las doce estrellas que la coronan representan los frutos y dones del Espíritu Santo<sup>9</sup> y el dragón que tiene bajo sus pies, simboliza al demonio. Los colores de las vestiduras de la Inmaculada, que adoptaron la banda y demás insignias de la Orden, también poseen una lectura simbólica. El blanco de la túnica alude a la pureza y perfección de la Virgen, mientras que el azul del manto simboliza el desprendimiento de lo mundano y el amor celestial.

Por su parte, Carlos III se representa arrodillado, con los brazos abiertos y los ojos dirigidos a la Inmaculada, expresando su agradecimiento por el nacimiento de su nieto, causa directa de esta institución. El monarca va vestido de gala, con armadura, espada y fajín encarnado, luciendo en su pecho el collar del Toisón y las grandes cruces de Santo Espíritu y San Genaro. Así fue inmortalizado por Mengs, pudiéndose considerar el «retrato oficial» del monarca del que se realizaron numerosas copias<sup>10</sup>. En su descripción, Fabre continúa explicando «como esta Orden distinguida fue un testimonio de la acendrada religión, sólida piedad y profunda gratitud del augusto Monarca que la instituyó, y estas virtudes son las que más influyeron en su fundación y más caracterizan el voto, por esto se hallan expresadas sus figuras iconológicas cerca de la del Rey, y con los atributos que le son propios».

La Religión aparece junto al altar, detrás del monarca, presidiendo el acto de la institución. Como en otros frescos del Palacio Real, está personificada bajo la figura de una majestuosa matrona y se representa con sus atributos tradicionales. Va vestida de blanco, por ser el color simbólico de la pureza, la fe y la verdad, mientras que su triunfo y origen celestial están expresados por el nimbo de rayos resplandecientes que irradia su cabeza. En la mano izquierda, sostiene la cruz, símbolo universal del cristianismo, insignia del amor de Dios hacia el hombre, de la redención del género humano y del triunfo de la religión cristiana. En la derecha, lleva la llama de la caridad o del amor divino, cuyo fuego simboliza la oración que se eleva hacia el cielo como el humo del incienso<sup>11</sup>. El sentido de este último atributo es muy similar al que expresa la Piedad, que se sitúa casi oculta tras la Religión. Esta alegoría sigue muy de cerca a la figura propuesta en el tratado de Gravelot y Cochin. Según explica Fabre, la Piedad «se percibe en ademán de ofrecer el voto del Rey, simbolizado por el humo del incienso que sale de una taza colocada sobre el altar, encima de las insignias de la Orden, lo cual indica que dicho voto sube al cielo en olor agradable», añadiendo que las flores derramadas por los ángeles sobre las insignias denotan que este voto «es admitido de Dios con bondad».

La gratitud del Monarca tiene su expresión alegórica en la figura de una joven arrodillada que carga una cigüeña sobre sus hombros. Según explica Ripa en su *Iconología*, la Gratitud tiene como atributo una cigüeña «por ser el animal que pone mayor cuidado en atender a sus padres en la vejez y ancianidad; hasta el punto de que en el mismo lugar en que fue criado por



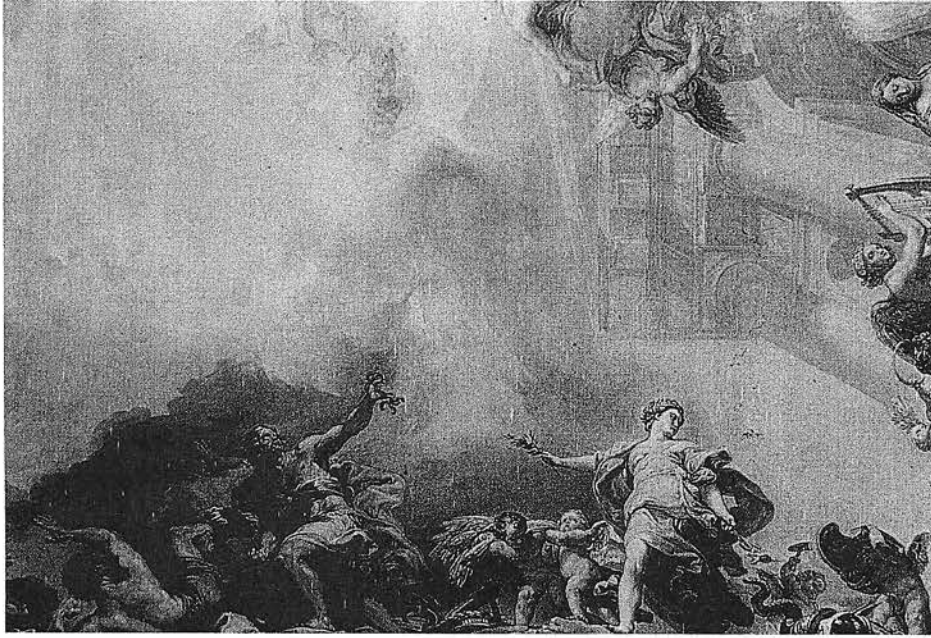
Detalle del grupo principal del boceto.

ellos, aparejándoles el nido, los despoja de las plumas inútiles y les da de comer hasta que les nacen las buenas y pueden encontrar de nuevo por sí mismos su alimento». Esta conducta, señalada desde la Antigüedad por autores como Plinio y Eliano, fue recogida en los bestiarios y escritos de los teólogos medievales, donde el ave se convirtió en símbolo de la piedad filial y de la gratitud. Con este mismo sentido pasó a los repertorios en que fueron compiladas todas las materias de contenido simbólico durante el Renacimiento, como los *Jeroglíficos de Horapolo* (Venecia, 1505) y la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano (Basilea, 1556). Este símbolo hizo su aparición en la literatura emblemática a partir de la obra de Alciato (*Emblematum Libellus*, Augsburgo, 1531), que utilizó la imagen de la cigüeña dando de comer a sus progenitores para señalar que el agradecimiento de los hijos hacia los padres es un deber de justicia elemental. Esta imagen estuvo presente en gran parte de los emblemistas posteriores y tuvo también una connotación política, como muestra, por ejemplo, el murciano Saavedra Fajardo en su *Idea de un Príncipe político cristiano* (Munich, 1640), al utilizar la virtud de la cigüeña como referencia a la gratitud que debe tener el príncipe cristiano hacia Dios y aludir, mediante el nido del ave construido en lo más alto de los templos, al deber de la Monarquía de levantar su trono sobre la piedra de la Iglesia para conservarse firme y segura. La utilización de la cigüeña como símbolo de la gratitud acabó convirtiéndose en un tópico y siguió estando presente en los tratados del siglo XVIII, como muestran las obras de Palomino, Martínez o Cochin, que citan muchas de estas fuentes renacentistas y barrocas<sup>12</sup>.

Resulta curioso que en una descripción tan detallada como la de Fabre, no se haga referencia a las figuras que aparecen entre el monarca y la Gratitud. Tampoco se han mencionado en los distintos estudios realizados del fresco y del boceto. Parece oportuno considerarlas como personajes de la Corte más que co-

mo alegorías, pues su indumentaria no tiene nada que ver con los ropajes clásicos del resto de las figuras y no llevan atributos. Sin embargo, su inclusión en la composición alegórica, en un lugar tan privilegiado, no debe carecer de significación. Uno de los dos personajes masculinos representados al fondo, sostiene la corona real, mientras que la figura femenina se sitúa muy próxima a Carlos III, recogiendo su capa, y se dispone de modo simétrico a la alegoría de la Monarquía española. En este contexto, pensamos que podría tratarse de María Luisa de Parma retratada a los veinte años, cuando dio a luz al Infante.

Esta identificación se basa, principalmente, en la serie de grabados y cuadros alegóricos que se realizaron con motivo del nacimiento de Carlos Clemente, en los que aparece representada la princesa. En el grabado de Pedro Pascual Moles, realizado en 1771 a partir del dibujo de Noël Halle, el infante aparece en brazos de su madre mientras se dispone muy próxima la alegoría de la Monarquía española. De la misma forma, vuelven a representarse en la estampa grabada por Vicente Galcerán en 1782, que representa a Carlos III y a los príncipes de Asturias adorando a la Inmaculada Concepción. En este caso, junto a María Luisa con el niño en brazos se representa la alegoría de España, que pone a los pies de la Inmaculada las insignias de la Orden. Lo mismo sucede en el lienzo de Agustín Gasull, repintado por José Vergara hacia 1792, que se conserva en la Audiencia Territorial de Valencia, en el que el infante se representa en brazos de su madre en el momento de ser ofrecido a la Inmaculada Concepción. Es posible que Vicente López, conocedor de estas composiciones, decidiese situar al infante en brazos de la Monarquía y mantener la representación de la princesa. Pero, además, existen otras razones que relacionan a María Luisa de Parma con el momento de la institución de la Orden de Carlos III. Gracias a la información recogida en las notas de la descripción de Fabre, sabemos que el monarca no quiso que tuviese efecto la



La Paz, los genios del Mal y de la Rebelión. Detalle del boceto.

publicación de su nueva institución hasta que la princesa saliese a misa por primera vez tras el parto. Si esta identificación es correcta, su presencia en el fresco se justificaría porque, gracias a su feliz alumbramiento, se aseguraba la continuidad de la Monarquía, como parece sugerir la figura que muestra la Corona y, por lo tanto, es lógico suponer que el personaje que aparece a su lado sea el futuro Carlos IV. Esta hipótesis adquiere sentido si se tienen presentes los versos finales del poema que Tomás de Iriarte dedicó a la institución de la Orden de Carlos III y al nacimiento del Infante, en el que se incluyen buena parte de las alegorías del fresco: «... Di, ¿qué colmo a tus dichas, o qué laureos/añadir a tus laureos esperabas?/ ¡Venturosa nación! Unicamente/ Faltaba ya que en memorable alianza/ Con Luisa, unido un Carlos a otro Carlos./ Un nieto Carlos dar en fin lograra».

Como se ha señalado, el infante descansa en el regazo de la Monarquía española, que está personificada por una hermosa matrona, suntuosamente vestida y sentada sobre un trono. Esta representación no se corresponde con la alegoría tradicional de España<sup>13</sup> ni con las restantes representaciones que de ella se hicieron en Palacio, sino que se encuentra más próxima a la propuesta en las composiciones alegóricas que se realizaron a partir de 1771 con motivo del nacimiento de este infante. Sus atributos, sin embargo, están tomados de la iconografía tradicional. El león que se sitúa a sus pies es uno de sus símbolos distintivos y, asociado a la monarquía, aludía a su dominio, fuerza y coraje. La espada que sujeta entre las garras es símbolo del valor ibérico, mientras que los dos globos del mundo sobre los que se apoya, indican que el poder real se extiende a ambos hemisferios. La alegoría se completa con una serie de trofeos africanos que, aluden a las repetidas victorias de la corona «contra las huestes sarracenas». Siguiendo la explicación de Fabre, se situaron junto a la Monarquía las alegorías de la Felicidad Pública y del Placer para expresar «la prosperidad nacional y el

júbilo de que se hallaron poseídos los ánimos de todos los buenos españoles al ver perpetuada en este bello infante la augusta dinastía».

El Placer está personificado por un joven alado tocando un arpa de oro, de cabellos rubios y rizados, cuya cabeza está adornada con distintas flores. Esta alegoría sigue fielmente a la que Ripa propone en su *Iconología*. Según la explicación de este autor, los rizos artificiosos de su perfumada cabellera, son signos de delicadeza, lascivia y afeminadas costumbres. Las alas, que siguiendo las indicaciones del italiano son de diversos colores, anuncian que el placer es voluble, inconstante y fugaz. Las flores que lo coronan, entre las que destacan las rosas y el mirto, son mensajeras e incitadoras del placer pues, como plantas consagradas a Venus, eran símbolos conocidos del amor. Un sentido similar tiene el arpa que «por la extremada dulzura de su sonido, se corresponde con Venus y las Gracias ya que, como ellas, recrea los ánimos y deleita los espíritus»<sup>14</sup>. Del mismo modo, la alegoría de la Felicidad Pública, personificada por una joven que derrama frutos y flores de una cornucopia, sigue la descripción de Ripa, como sucede en todas las representaciones que de ella se hicieron en el Palacio Real. En las descripciones de estos frescos, Fabre remitió también a la obra de Piero Valeriano y al tratado mitográfico más difundido de todo el siglo XVII: *Imagini de i Dei degli Antichi*, de Vincenzo Cartari (Venecia, 1556), para interpretar sus atributos, señalando que las imágenes que proponen están fundadas en la autoridad de varias medallas romanas<sup>15</sup>. Sin embargo, en esta representación se excluye el caduceo, uno de sus atributos más característicos pues, como veremos, se coloca en manos de la Paz, que se sitúa muy próxima a ésta. El cuerno de la abundancia que siempre acompaña a esta alegoría, es una imagen procedente del mundo clásico que, en esta alegoría, según la explicación de Ripa, «simboliza el fruto que se consigue con las fatigas y los trabajos, sin los cuales es imposible alcanzar la Felicidad,



Fragmento del boceto en el que se representan las alegorías de la Nobleza, el Honor, la Virtud y el Mérito.

que sólo con el esfuerzo se conoce y desea». El mismo sentido tienen las palmas, guirnaldas y ramas de laurel que llevan los amorcillos que acompañan a la figura, mientras que las flores y frutos que se derraman de la cornucopia, son imagen «de la alegría que supone el estado de felicidad completa». En el fresco, se incluye otro amorcillo que corona a la Felicidad Pública con un círculo de oro que, como recoge Piero Valeriano, es un jeroglífico de la inmortalidad, la perpetuidad y la perfección. En la obra de Vicente López, denota, concretamente, la perpetuidad de la estirpe regia que supone el nacimiento del infante.

El grupo situado a la izquierda es una representación alegórica de «los frutos y beneficios de la paz, sin cuyos influjos no hay que esperar orden, subordinación ni adelantamientos en la sociedad». Por esta razón, ante su imagen «huyen despavoridos los genios del Mal y de la Rebelión». Esta composición, como las que se representan en los demás grupos laterales, completa el sentido de la alegoría principal. La Paz aparece caracterizada por una joven que lleva en una mano una rama de olivo, que es el símbolo universal de esta alegoría<sup>16</sup>. Con la otra, dirige el caduceo hacia una hoguera, donde se destruye el dragón de la Discordia y en la que dos amorcillos arrojan las armas que simbolizan la guerra. A su izquierda, otros dos *putti* presentan los atributos de la Agricultura. Esta imagen de la Paz, que tiene su origen en la antigüedad romana, se popularizó en la medallística europea del siglo XVI y, a partir del tratado de Cartari, se intelectualizó gracias a las obras de los emblemistas posteriores. Entre otros ejemplos, puede citarse uno de los *Emblemas regio-políticos* de Juan Solórzano (Madrid, 1653), cuyo epigrama dice: «Las armas deshaga el fuego, Señor, y levante pira de espadas la dulce paz que las destruya y derrita. Venablos, dardos y flechas en centellas convertidas ardan y prueban la llama lanza y escudo, aunque giman. Los campos y ciudades fecunden estas cenizas». Esta imagen alcanzó una gran difusión en el

mundo artístico a partir de la obra de Ripa, donde se recogió esta escena con algunas variantes para expresar la misma idea. A finales del siglo XVI, la encontramos en el fresco realizado por Francesco Salviati en el Palacio Vecchio de Florencia y, con los mismos atributos, se incluye en las composiciones alegóricas de Mengs, Giaquinto y Francisco Bayeu del Palacio Real<sup>17</sup>.

Siguiendo la explicación de Ripa es posible conocer el sentido de los distintos elementos que componen la imagen. El caduceo fue el atributo tradicional de Mercurio y hacía referencia a la paz, la prosperidad y la abundancia. Sin embargo, se convierte en un símbolo propio de la Paz porque ante él se abaten los enfrentamientos y discordias. La hoz, el arado, el rastriero y el gran haz de espigas que es llevado entre dos amorcillos, son atributos de la Agricultura que acompañan a la Paz ya que «sólo con su presencia, los hombres pueden dedicarse al cultivo de la tierra y producir abundantes cosechas». Fabre considera que en el fresco de López la Paz, «compañera de la verdadera gloria y madre de la Prosperidad Pública», debe interpretarse unida al sentido de la Felicidad Pública hacia la que dirige su mirada. Este grupo se completa con la representación de cinco figuras masculinas, perseguidas por un genio con la antorcha del bien y la virtud, que simbolizan a los genios del Mal y de la Rebelión<sup>18</sup>. Su atributo distintivo son las serpientes que aquí añan sus connotaciones más negativas como imagen del pecado, de la discordia y del mal. Fabre explica que «huyen despavoridos ante el aspecto imponente del orden público, obligados a sepultarse en las hondas cavernas de la tierra, cubiertas de obscuridad y de denso humo; como que su pernicioso influjo no tiene lugar cuando la sucesión está asegurada y donde la Nobleza se distingue por las máximas y principios que dictan y enseñan la Virtud, el Mérito y el Honor».

Estas últimas, son las alegorías que componen el grupo situado a la derecha del principal. Según la explicación de Fabre «para dar a conocer el fin de la dis-



Allegoría del Mérito descrita por Cesare Ripa (1593).

tinguida institución de esta Orden, que es el de recompensar los méritos y servicios de la nobleza, se ha representado la figura iconográfica de ésta, unida a las del Honor, Mérito y Virtud».

La alegoría de la Nobleza sigue muy de cerca a la propuesta en el tratado de Gravelot y Cochin, en la que aparecen todos los atributos con los que se representa<sup>19</sup>. Está personificada por una mujer ricamente vestida como alusión a los modos y costumbres propios de las gentes más nobles. Lleva una estrella en la cabeza para indicar que la principal característica de la nobleza debe ser su espíritu elevado y, al mismo tiempo, recuerda a los nobles que deben mantener por encima de todo el buen nombre de su familia. El Paladión o estatua de Minerva, diosa del valor y de las ciencias, alude a los dos caminos por los que se adquiere la nobleza. A sus pies, se dispone un amorcillo con un escudo, una corona de laurel y una espada, mientras que, en primer plano, se distinguen un haz de espigas y un grupo de pergaminos. La espada indica que la nobleza corresponde particularmente a los defensores de la patria. Fabre interpreta este atributo como una alusión a la defensa del trono que debe distinguir a los nobles miembros de la Orden. También le da este sentido al haz de espigas, que no aparece en la alegoría de Cochin. El escudo de armas y los pergaminos que contienen las genealogías de los miembros de la Orden podría hacer referencia a uno de los requisitos más importantes para entrar en ella: la prueba de la nobleza de sangre. Como señala Fabre, «en esta Orden se previene que, para obtener sus condecoraciones es necesario que un caballero sea noble de sangre y no de privilegio, y que deberá presentar ejecutorias, testimonios de recepción o asientos de nobles, u otros documentos que justifiquen la nobleza del padre y del abuelo materno». En su origen, para ingresar en la Orden de Carlos III sólo era necesario un talento reconocido y buena conducta. Pero, muy poco tiempo después de ser creada, se rectificaron las normas de

ingreso exigiéndose pruebas de sangre. Por ello, a pesar de su divisa *Virtuti et Merito*, la nueva institución fue tan nobiliaria como las antiguas. La presencia de la alegoría de la Nobleza junto a la Virtud y el Mérito en el fresco de Vicente López, estaría pues muy lejos de la significación filoburguesa con la que Carlos III creó la Orden. Por el contrario, su presencia deja bien claro que es exclusivamente la nobleza la merecedora de los honores de esta Orden<sup>20</sup>.

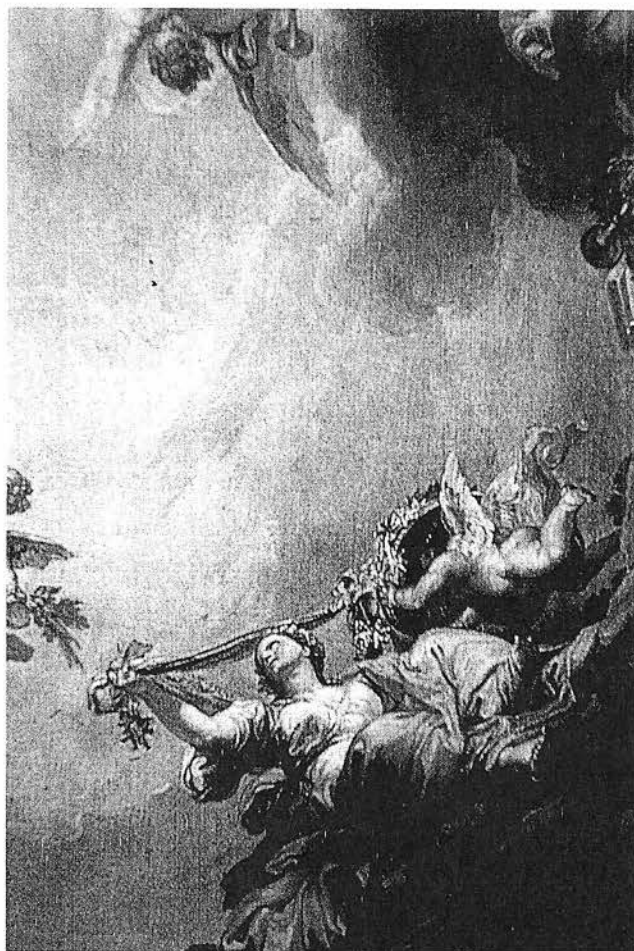
Las alegorías de la Virtud y el Mérito están muy relacionadas con la Orden de Carlos III, ya que constituyen el lema de su divisa. Ambas derivan de la *Iconología* de Ripa<sup>21</sup>. La representación de la Virtud está tomada de una medalla de Alejandro y es la única así pintada en el Palacio. Aparece desplegando las alas y elevándose sobre el suelo para indicar que es superior a todo lo terreno, mientras que sus ropajes blancos aluden a la pureza de sus intenciones. Lleva una lanza como símbolo de distinción y predominio, y por ser el arma con la que combate a las pasiones y a los vicios. La esfera que levanta con la mano izquierda simboliza que la Virtud debe dominar el mundo entero. Fabre explica su presencia en esta obra por dos razones. La primera, porque las buenas costumbres son un requisito esencial, exigido en los estatutos de la Orden. La segunda, porque, como hemos dicho, su lema anuncia que fue instituida para recompensar la virtud y el mérito. Este último, es representado como un venerable anciano coronado de laurel, con un cetro y un pergamino y que apoya uno de sus pies en una roca. Ripa explica que se representa en edad avanzada para mostrar su experiencia y se corona de laurel, porque sus hojas siempre verdes simbolizan el honor verdadero y la gloria perpetua. El cetro y el pergamino son «las dos distintas clases de mérito cívico que se pueden encontrar entre los hombres, siendo el uno el que se refiere a las acciones de guerra y lográndose el otro con el estudio y ejercicio de las letras. En efecto, de ambos modos se puede hacer el hombre merecedor del cetro, que significa la potestad de mandar sobre las gentes». Por último, se ha situado sobre un lugar áspero y abrupto para mostrar la dificultad que cuesta adquirirlo. Al Mérito le acompañan dos amorcillos con laureles, coronas y palmas. Según la interpretación de Palomino, estos atributos manifiestan las dos partes principales del mérito que son el honor y la utilidad o recompensa<sup>22</sup>.

Entre la Nobleza y la Virtud, se sitúa la alegoría del Honor que Fabre describe como «un genio mancebo muy bien dispuesto, que con sus ademanes enseña a la nobleza que la virtud (a la que está mostrando) debe ser el norte de sus acciones, prefiriendo sus saludables máximas a las sugerencias del interés y a los halagos de los vicios. La llama que sale de su cabeza denota la rectitud de sus proceder, como la llama que por su naturaleza se dirige siempre a lo alto y propende a estar recta». Esta alegoría, que no aparece en el boceto al óleo, no se corresponde con ninguna de las descritas en los tratados ni con las representaciones que de ella se hicieron en el Palacio. Aunque su representación iconográfica se ajusta más a la alegoría del Genio propuesta por Gravelot y Cochin, es posible que Fabre la identificase como el Honor por la estrecha relación que éste guarda con la Virtud en los comentarios de los tratadistas. En cualquier caso, la figura mantendría la misma significación<sup>23</sup>.

Junto al Mérito, en el ochavo de la bóveda, se ha



representado la alegoría de la nueva institución de Carlos III personificada por una joven que muestra la banda primitiva de la Orden, azul con los bordes blancos, acompañada de un amorcillo que sostiene en una bandeja otras insignias de la misma. Esta figura da paso al último grupo, situado frente al principal, que está protagonizado por las alegorías de la Historia, el Tiempo y la Fama. Aunque mantienen sus atributos tradicionales, sus representaciones parecen derivar a los grabados contenidos en los tratados de iconografía del siglo XVIII<sup>24</sup>. La Historia se representa como una mujer alada para aludir a la facilidad con que comunica la memoria de las cosas sucedidas y dignas de saberse. Lleva una pluma en la mano porque escribe las cosas pasadas y las transmite a la posteridad. El sillar cuadrado sobre el que se apoya significa que debe tener siempre una base firme y ser escrita con objetividad. El Tiempo mantiene su iconografía tradicional bajo la figura de un anciano desnudo caracterizado por sus atributos más comunes. Las alas aluden a su rapidez, la guadaña a su poder de destrucción y el reloj de arena a la tiranía que ejerce sobre los hombres. Sin embargo, la forma en que Vicente López representa estas alegorías no sigue la disposición que describen los tratados, como sucede en los demás frescos del Palacio, pues la Historia no aparece escribiendo sobre la espalda del Tiempo sino arrebatándole un pergamino. Fabre reconoce que no ha visto este concepto en ninguno de los tratados que ha consultado ni en los numerosos grupos de la Historia y el Tiempo que ha visto representados, por lo que lo considera invención del pintor valenciano y lo propone como modelo alegórico<sup>25</sup>. Según su interpretación, esta composición «nos enseña que el misterio de la Historia se dirige a transmitir a la posteridad más remota la noticia de los sucesos que la acción del tiempo trata de sepultar en el olvido». Una idea muy similar expresa el amorcillo situado a los pies de la Historia que enrolla un gran pergamino en el que están contenidos los motivos de la institución de la Orden y los estatutos que la dirigen. La trompeta y la corona de laurel que aparecen tras él son el símbolo de las acciones gloriosas que la Historia nos transmite, e indican que a ella se debe toda la reputación de los héroes. Sobre ellos, en una nube, se sitúa la Fama con sus atributos más característicos: las alas y los clarines dorados. Se representa con alas y entre las nubes para indicar la velocidad con que recorre el universo. Las trompetas, con las que tradicionalmente difunde las noticias, están aquí en direcciones opuestas. Cochín explica esta disposición porque una de ellas difunde las buenas acciones y otra las malas. Sin embargo, Fabre las interpreta de modo distinto, señalando que sirven para publicar las prerrogativas, preeminencias y glorias de la Orden desde Oriente hasta Occidente<sup>26</sup>. El grupo se completa con la representación de un templo presidido por una esfinge en cuyo tímpano se ve esculpida una esfera con alas de águila rodeada por el uróboros o serpiente que se muerde la cola, jeroglífico tradicional de la eternidad. Fabre explica la presencia de este «edificio egipcio que se percibe a lo lejos» porque «los monumentos antiguos constituyen las pruebas de la verdad histórica». La representación del jeroglífico de la eternidad junto a los emblemas de la fugacidad de la vida fue un concepto muy representado en la pintura desde el Renacimiento y, en este contexto, podría reforzar la idea del triunfo de la Historia sobre el Tiempo<sup>27</sup>.



Alegoría de la Orden de Carlos III. Detalle del boceto.

La composición pictórica se completa con una inscripción latina situada en la cornisa de su testero principal, que dice: «A Carlos III, monarca religiosísimo, instituyendo la orden española bajo la protección de la Virgen Inmaculada para premiar la virtud y el mérito en el techo mismo de donde subió al cielo para recibir mayor premio de su mérito y de su virtud. Fernando VII, su nieto, quiso que se pintara en el año de 1828».

Como ha señalado José Luis Díez, esta sala del Palacio Real había sido el antiguo dormitorio y lugar donde falleció Carlos III y se había utilizado como sala de reuniones de los Capítulos de la Orden, por que la elección del tema representado como decoración de la bóveda tenía una clara justificación. En opinión de otros autores, el tema del fresco también pudo estar determinado porque la Orden había sido disuelta por José Bonaparte y vuelta a restituir por Fernando VII<sup>28</sup>. Sin embargo, las razones que llevaron a Fernando VII a encargar a Vicente López una obra de estas características parecen mucho más complejas y responden al momento histórico en que fue realizada.

El fresco fue ideado y llevado a cabo por Vicente López a mediados de la llamada «década ominosa» (1823-1833). Tras una política de absolutismo extremo y represión, que determinó la doble oposición de liberales y «realistas», Fernando VII se orientó forzo-



Fragmento del boceto en el que se representan las alegorías de la Fama, la Historia y el Tiempo.

samente hacia una especie de afrancesamiento que se ha calificado de «despotismo ilustrado trasnochado»<sup>29</sup>. Este contexto político explica que el monarca encargara un fresco con Carlos III, al que propone como modelo de gobierno y del que se considera sucesor. Cuando decidió decorar la sala del Palacio donde se realizó el fresco, Fernando VII mandó colocar el lienzo de Mariano Salvador Maella que retrata a Carlos III con el collar, la banda y la gran cruz de la Orden, como homenaje a su real abuelo. «Se trataba de volver al siglo XVIII, representado en política por el despotismo ilustrado, y el pintor ideal de la corte había de ser aquél capaz de pintar como Mengs y decorar palacios con su mismo lenguaje»<sup>30</sup>. En efecto, Vicente López, en cuya formación se combinó la tradición barroca con la normativa clasicista impuesta por las academias, aprendió todo lo que era asimilable del oficio y del dibujo de Mengs y mantuvo vivo un estilo ya anacrónico hasta muy entrado el siglo XIX. Además de las características formales del fresco, que han sido analizadas en numerosos estudios, uno de los aspectos que más claramente vinculan a López con la tradición anterior es el empleo del lenguaje alegórico.

Durante el Renacimiento y, especialmente, durante el Barroco, los monarcas y la nobleza habían recubierto sus palacios de alegorías con el fin de convertirlos en construcciones de carácter histórico-ideológico que hablaran, por medio de las imágenes, un lenguaje universal<sup>31</sup>. A partir de este momento, la obra que adquirió una mayor importancia e influencia en las artes plásticas fue la *Iconología* de Ripa, por ser el primer texto en el que se codificaron sistemáticamente las imágenes procedentes del mundo clásico, de la Biblia y de la simbología medieval, del mundo de las medallas, de los jeroglíficos y de los emblemas, traduciendo estas formas figurativas en representaciones alegóricas. Durante el siglo XVIII, el lenguaje alegórico fue esencial en el ámbito de la institución académica y la obra de Ripa fue considerada una obra clásica, casi una

cita de autoridad plástica, dejando al artista la posibilidad de acomodar su representación a un código simbólico que ya le venía dado. Palomino recomienda esta obra como la mejor compilación de figuras simbólicas y morales y la cifra como autoridad en los programas iconográficos que narra y realiza. La misma postura adoptaron Lucas Jordán, Matías de Irala, José Luzán, Mayans, Mengs, los hermanos Bayeu, Tiépolo o Maella. Sin embargo, el concepto de alegoría había cambiado respecto al de las épocas anteriores<sup>32</sup>.

La postura ilustrada ante las alegorías, creada a partir de las propuestas de Winckelmann, desdeñó por absurdas las imágenes misteriosas, considerándose que los elementos simbólicos que conforman las alegorías debían fijarse por convención y ser, ante todo, simples y claros<sup>33</sup>. Este fue el objetivo de los compendios alegóricos publicados a finales del siglo XVIII y principios del XIX. De todos ellos, el más difundido fue la *Iconologie* de Gravelot y Cochin<sup>34</sup>, del que derivan varias alegorías del Palacio Real y que, al parecer, también manejó Vicente López. Sin embargo, la deuda que estos tratados tienen con las imágenes codificadas por Ripa es abrumadora. Muchas de sus personificaciones son idénticas en lo sustancial y, a pesar del intento de simplificar sus atributos, se recurrió en muchos casos al repertorio de los bestiarios, los jeroglíficos y los objetos emblemáticos más convencionales. Además, algunos de los símbolos que aparecen en estas obras son incomprensibles si no se conoce el texto de Ripa.

La utilización de este lenguaje alegórico, que tiene su origen en el siglo XVII y que se desarrolla plenamente un siglo después, se adecúa perfectamente al estilo anacrónico de la obra de López fijado por la historiografía. En perfecta sintonía con los protagonistas de su tiempo, que aspiraron en vano a restaurar el orden interrumpido, el análisis del fresco realizado en 1828 es un aspecto más que refuerza la visión que Lafuente Ferrari tiene de Vicente López como «un hombre del XVIII perdido en un siglo nuevo»<sup>35</sup>.



Alegoría de la Paz descrita por Gravelot y Cochin (1791).



Alegoría de la Nobleza descrita por Gravelot y Cochin (1791).



Alegorías de la Historia y el Tiempo descritas por Gravelot y Cochin (1791).

#### NOTAS

- Morales y Marín, J. L. (1980), *Vicente López*, Zaragoza, p. 25. Este autor reproduce el documento en el que aparece el encargo de pintar al fresco cuatro techos del Palacio Real: «la pieza de vestir de su Majestad (que es la sala 19), la anterior al despacho, la de éste y la entrada al mismo». El día 2 de mayo de 1825, Vicente López se dirigió al rey en los siguientes términos: «me he encargado de la pieza que corresponde a la de vestir, según me la ha mandado Su Majestad y encargándome por mi parte igualmente de la que se halla a la entrada a dicho Real Despacho para ejecutarla o bien yo o sea mi hijo...» (Archivo General del Palacio Real de Madrid, Expediente personal de Vicente López, Caja núm. 1307/6).
- Véanse, por ejemplo, los estudios de Lafuente Ferrari, E. (1951-1952), «En el centenario de Don Vicente López. Pinturas del artista en el Palacio Real de Madrid», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, pp. 37-41; Puente, J. de la (1985), *Museo del Prado, Casón del Buen Retiro. Pintura del siglo XIX*, Madrid, pp. 121-126 y Díez García, J. L. (1992), *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, n.º 5, pp. 86-91, que recoge la bibliografía anterior.
- Sobre este tema, véase el artículo de López Torrijos, R. (1995), «José Francisco Fabre y las Alegorías del Palacio Real de Madrid», *Reales Sitios*, 125, pp. 2-8. La descripción del fresco de Vicente López que vamos a seguir se encuentra recogida en las páginas 221-237 de la obra de Fabre.
- Ripa, C. (1613), *Iconología*, Siena. Edición con introducción de A. Allo Manero, 2 vols., Madrid, 1987. Gravelot, H. F.; Cochin, C. N. (1971), *Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblemes c. Ouvrage utile aux artistes, aux amateurs, et peuvent servir à l'éducation des jeunes personnes*, París. Edición de Minkoff, Gêneve, 1972. Palomino de Castro y Velasco, A. (1715-1724), *Museo Pictórico y Escala óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid. Edición Poseidón, 2 vols., Buenos Aires, 1944; Martínez, F. (1788), *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes. Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*, Madrid. Edición facsimilar de la Real Academia Española y Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Málaga, 1989.
- El 10 de octubre de 1771 la *Gaceta de Madrid* dio la siguiente noticia: «para dexar a la Posteridad un permanente testimonio del gozo que el feliz nacimiento del Infante ha excitado en el real ánimo del Rey, y recordar perpetuamente a la Nación las gracias que toda ella debe al cielo por suceso tan venturoso, el soberano ha instituido la Real y Distinguida Orden Española de Carlos Tercero». Sin embargo, el Infante murió siendo muy niño, como murieron también los demás hijos varones de los Príncipes de Asturias. Hasta 1784, no nació Fernando VII, noveno de los hijos del matrimonio, que acabaría siendo el sucesor del trono.
- La Orden fue aprobada por el papa Clemente XIV, que la confirmó por bula en Santa María la Mayor de Roma, otorgándole indulgencias y otras gracias espirituales. Además, entre sus miembros debían figurar cuatro prelados y veinte eclesiásticos. Todos ellos debían comprometerse a la defensa de la religión católica y juraban defender el misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María.
- Constituciones de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos Tercero* (1777). Madrid, Imprenta Real, Estatuto II, pp. 3-4. Sobre la Orden de Carlos III, véanse los trabajos de Válgoma, D. de la (1988), «La Orden de Carlos III», en el catálogo de la exposición *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, vol. 1, pp. 71 y 81 y Rincón García, W. (1988), «Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III», *Fragments*, 12-14, pp. 145-161, en el que se explica la evolución de la devoción a la Inmaculada Concepción en España y su relación con la Orden.
- Sebastián, S. (1988), *Iconografía medieval*, Donostia, pp. 352-358. Fabre (1829), pp. 222-223, vuelve a explicar sus atributos en la nota 4. Muchos de estos símbolos arraigaron en la mentalidad popular a partir de su enumeración en las *Letanías* medievales de la Virgen. Es el caso del sol y la luna, dos símbolos tradicionales que tienen un origen bíblico, concretamente los versículos del *Cantar de los Cantares* VI, 10, en los que se dice que la amada es «bella como la luna y distinguida como el sol», imágenes que fueron referidas a la Inmaculada.
- En el tratado de Palomino (1944), vol. II, pp. 289-290, se detallan estos dones que son «doce prerrogativas singulares de María Santísima: quatro celestiales: su Concepción, la Anunciación, la obra del Espíritu Santo y la Encarnación; quatro

- de su cuerpo santísimo: su virginidad sin mancha, su fecundidad sin corrupción, su preñez sin molestia y su parto sin dolor; otras cuatro de su corazón: su modestia mansedumbre, su devota humildad, su magnánima credulidad y el martirio de su corazón».
10. Como se demuestra sobradamente en el artículo de Rincón (1988), pp. 145-161, esta iconografía no era nueva. Entre otros ejemplos, puede citarse el lienzo de Agustín Gasull, repintado por José Vergara que se conserva en la Audiencia Territorial de Valencia, en el que se representa al monarca arrodillado ante la Inmaculada, con una iconografía que gira en torno a la Institución de la Orden de Carlos III. Cf. Benito Doménech, F. (1982), «Sobre Agustín Gasull, José Vergara y una traza de la antigua Iglesia de la Compañía de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, LVIII, pp. 66-68.
  11. Cf. Ripa (1987), vol. II, pp. 259-263; Palomino (1944), vol. II, pp. 258, 263, 330. Gravelot y Cochin (1972), vol. IV, p. 55. En el vol. IV, p. 21 de esta última obra, se describe la Piedad.
  12. Ripa (1987), vol. I, p. 468. Para el simbolismo medieval de la cigüeña, ver la obra de Sebastián López, S. (1986), *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, pp. 127-130. Las restantes fuentes y sus comentarios correspondientes, se recogen en la edición de la *Hieroglyphica* de Horapolo, de González de Zárate, J. M. (1991), Madrid, pp. 132-133. Para la evolución de este simbolismo, ver la obra de García Mahiques, R. (1988), *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, pp. 131-133. Palomino (1944), vol. II, p. 271; Martínez (1788), p. 72; Gravelot y Cochin (1972), vol. II, p. 87.
  13. Cf. Moreno Garrido, A. (1983), «La Alegoría de España durante el siglo XVII», *Traza y Baza*, 8, pp. 119-131.
  14. Ripa (1987), vol. II, pp. 213-215.
  15. Fabre ofrece una exégesis completa en su «Explicación de la bóveda de la vigésima nona sala», cuyo tema es la alegoría de la Felicidad Pública, pp. 291-294. Las fuentes a las que hace referencia son: Ripa (1987), vol. I, pp. 411-412; Valeriano, P. (1625) *Hieroglyphica*, Venecia, lib. XXXIX, pp. 513-514.
  16. El olivo fue, desde la Antigüedad, el símbolo por excelencia de la Paz, y con el mismo sentido fue descrito en la Biblia. Para los griegos, como árbol consagrado a Palas Atenea, era imagen no sólo de la paz sino también de la sabiduría, la prudencia y la civilización. El mismo sentido posee en la tradición judeo-cristiana. Aparece en varios pasajes bíblicos como imagen de la prosperidad (Isaías II, 19), de la sabiduría (Eclesiastés XXIV, 14) y de la paz entre Dios y el hombre (Génesis VIII, 11). Parece que con la repetición de este atributo en la corona y la mano de la Paz, Vicente López quiso recalcar la significación del olivo pues las alegorías recogidas en los distintos tratados así como las del Palacio Real, aparecen bien coronadas de olivo o bien sujetando una rama, pero nunca con ambos atributos a la vez.
  17. Cartari, V. (1647), *Imagin de i Dei...*, Venecia, pp. 167-170. Ripa (1987), vol. II, pp. 183-187. Para la evolución de esta imagen en la emblemática, ver la edición de los Emblemas de Juan de Solórzano de González de Zárate, J. M. (1987), Madrid, pp. 207-209. Del mismo modo aparece en los tratados de Palomino (1944), vol. II, p. 305 y de Gravelot y Cochin (1972), vol. IV, pp. 1-2.
  18. Como ha señalado López Torrijos (1995), p. 8, la alegoría de la Rebelión no figura en la *Iconología* de Ripa, pero sí en la de Cochin (III, 86), que la describe como una mujer con casco armada con un dardo que tira con indignación las cadenas que acaba de romper y tiene a sus pies un yugo roto, «matices —como se ve— muy distintos e ignorados en esta ocasión por nuestros fieles consultores de la *Iconologie*».
  19. Gravelot y Cochin (1972), vol. III, pp. 81-82. Los concisos comentarios que se incluyen en este tratado hacen necesario recurrir a la obra de Ripa (1987), vol. II, pp. 132-133, para comprender el significado completo de sus atributos. Fabre se olvida de describir la corona de laurel que aparece en el fresco entre el escudo y el pergamino. Gravelot y Cochin la sitúan en manos de un genio que lleva una corona de oro en la otra mano. Una de las coronas simboliza las cualidades del alma y la otra, las del cuerpo, que forman reunidas la verdadera nobleza.
  20. Los historiadores Reglá, J. y Alcolea, S. (1957), *Historia de la cultura española. El siglo XVIII*, Barcelona, p. 97 ss., consideraron que la creación de la Real Orden de Carlos III fue una de las medidas adoptadas por este monarca, que tuvo una honda repercusión en la vida política del país, y colocó a la burguesía en condiciones excepcionales para dirigir la monarquía. Por el contrario, Domínguez Ortiz, A. (1976), *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Madrid, p. 353, afir-
- ma que «si hubo burgueses que ingresaron en ella fue utilizando cauces y subterfugios ya tradicionales», pues la nueva Orden fue eminentemente nobiliaria.
21. Ripa (1987), vol. II, pp. 424-428. Una descripción muy semejante de la virtud aparece en el libro de Palomino (1944), vol. II, pp. 256-257.
  22. El Mérito se representa de forma muy semejante en los frescos de Mengs, Bayeu y Maella. Ripa (1987), vol. II, pp. 71-72. Palomino (1944), vol. II, p. 257.
  23. Gravelot y Cochin (1972), vol. II, p. 61, lo representan con alas y una llama en la cabeza, «porque lo propio del Genio es elevarse y brillar». Según Ripa (1987), vol. I, p. 458, «cuando vulgarmente se habla de Genio nos referimos al humor, el gusto y las inclinaciones naturales que tiene cada uno para determinada cosa o ejercicio. Por ello, se puede pintar bajo la forma de un niño alado, haciéndole así símbolo del pensamiento, que siempre en el interior de nuestra mente se dirige volando hacia aquello que atrae y ocupa nuestro gusto y fantasía».
  24. Boudard, J. B. (1759), *Iconologie tirée de divers auteurs. Ouvrage utile aux gens de lettres, aux Poetes, aux Artistes et généralement à tous les Amateurs des Beaux Arts*. Parma, vol. V, p. 270; Gravelot y Cochin (1972), vol. II, pp. 95-96, representan conjuntamente la Historia y el Tiempo. Ripa (1987), vol. I, p. 477, ya había afirmado que el Tiempo es inseparable de la Historia porque ésta «es testimonio de los tiempos, maestra de la vida, luz de la memoria y espíritu de nuestras acciones». La evolución iconográfica del Tiempo fue magistralmente estudiada por Panofsky, E. (1979), «El Padre Tiempo», en *Estudios sobre iconología*, 3.ª ed., Madrid, pp. 93-137.
  25. Sin embargo, como ha señalado López Torrijos, R. (1995), p. 7, este concepto ya existía y aparece, por ejemplo, en el grabado que Bernard Picart realizó en 1713 para la portada de *L'histoire de l'Angleterre*, del que pudo derivar la composición de Vicente López.
  26. La alegoría de la Fama aparece frecuentemente en los frescos del Palacio y su representación sigue la descripción de la *Iconología* de Ripa (1987), vol. I, 391-398. Sin embargo, en este caso, su representación está más próxima a la propuesta por Gravelot y Cochin (1972), vol. IV, p. 59.
  27. Es posible, no obstante, que la representación de estos símbolos responda a una interpretación más compleja relacionada con los múltiples matices que le dio la literatura emblemática. Muchos de ellos se recogen en la edición de los *Hieroglyphica* de Horapolo, de González de Zárate, J. M. (1991), Madrid, pp. 46-48, 193-194.
  28. Díez García (1992), p. 88; Puente (1985), p. 121. Para las referencias completas, ver la nota 2.
  29. Gil Novales, A. (1980), «Reinado de Fernando VII», en M. Tuñón de Lara (dir.), *Historia de España*, vol. VII, Barcelona, p. 307.
  30. Lozoya, Marqués de (1952), «Vicente López y su arte», *Archivo de Arte Valenciano*, XXIII, pp. 40-44. Esta idea se desarrolla en el catálogo de Gil Salinas, R. (1992), *El mon de Goya y López en el Museu Sant Just V*, Valencia, pp. 11-17.
  31. Sebastián López, S. (1989), *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, pp. 355-404.
  32. Praz, M. (1975), *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, pp. 199-203; Allo Manero, A. (1987), Prólogo de la *Iconología* de Ripa, Madrid, vol. I, pp. 7-37. León Tello, F. J., Sanz Sanz, M. V. (1980), *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Valencia, pp. 78-81.
  33. Esta postura explica los comentarios dedicados a los frescos del Palacio Real en la obra de Ponz, A. (1793), *Viage de España*, Madrid, vol. VI. Edición Facsímil de 1792, Madrid, pp. 14-16: «...Si las pinturas son los libros que enseñan a los idiotas y a toda persona ignorante de las letras, ¿cómo les ha de enseñar unos libros enigmáticos, que después de haberlos examinado sugetos de la mayor instrucción, se quedan ayunos en gran parte, y a veces en el todo de lo que contienen? Bueno fuera, supuesto de estar tan radicada esta práctica de representar asuntos por medio de figuras fantásticas, que hubiera una explicación en las mismas paredes, y techos donde están, y en donde fácilmente pudiera leerse cuál fue la idea del Pintor, o dueño que la empleó». La explicación del sentido de estos frescos, el «desciframiento de su significado» fue, precisamente, la tarea encomendada a Francisco José Fabre.
  34. El estudio fundamental de esta obra y su significación en el siglo XVIII ha sido realizado por Ramírez, F. (1983), «Una iconografía publicada en México en el siglo XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 53, pp. 95-125.
  35. Lafuente Ferrari, E. (1987), *Breve historia de la pintura española*, Madrid, vol. II, p. 435.